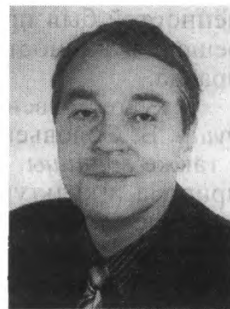


Б. В. Кондаков

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
1880-Х ГОДОВ
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
Д. Н. МАМИНА-СИБИРЯКА



Категория «художественный мир», предлагаемая нами для анализа литературного процесса, в 1880-е годы часто появлялась в философско-критических работах. В отличие от типологических понятий, используемых для изучения «вертикальных» (диахронных) «срезов» историко-литературного процесса, категория «художественный мир» в большей степени подходит для описания «горизонтальных» (синхронных) срезов и периодов сравнительно небольшой (10–15 лет) продолжительности; обращение к ней, как нам кажется, позволит индивидуализировать анализ художественных произведений.

Художественный мир – это созданная творческой деятельностью художника целостная и завершенная духовная реальность, выраженная (запечатленная) с помощью принятых (в пределах данной культуры) знаков и символов. Слово «мир» в этом словосочетании – в соответствии с традицией второй половины XIX века – взято во «всезначении», в качестве «смысловой скрепы» – как организованный, «устроенный» космос (включающий в себя и устройство человеческого общества), противостоящий хаосу и дезинтеграции (см. об этом: Бочаров, 1985, 230–232). Художественный мир всегда содержит некий смысл, содержащий объяснение мира – он выражает определенный закон, понятый его создателем – творцом произведения искусства. Применительно к понятию «художественный мир» не имеет смысла разграничение формы и содержания, к которому нередко прибегают при анализе художественного произведения.

Представление о художественном мире литературного произведения направлено на раскрытие *внутренних* особенностей культуры – на определение запечатленного в искусстве *типа духовности* (а не внешних черт, идущих от «действительности» и «идеологии»).

Представления о «мире» произведений литературы сформировались в конце XIX века в работах В. Соловьева и В. Розанова, К. Леонтьева, А. Волынского, Н. Страхова.

В процессе исследований художественного мира В. Соловьев раскрывал прежде всего *культурный фон*, контекст, в котором возникает и существует «мир» писателя. Этот фон составляют религиозные принципы, этические ценности, произведения искусства и т. п. Любой художественный мир В. Соловьев связывал с особым типом духовности и с особым отношением к ценностям. Мир

ценностей был представлен как результат принципиального жизненного решения, личного выбора, в котором писателем выявляется высшая правда.

В художественном мире любые явления раскрываются как *состояния души*. В. Соловьева интересовали *связи*, существовавшие между мирами, а также *границы*, их разделявшие. В бытии художественного мира слиты природа и культура, дух и материя, мысль и чувство, индивидуальное и всеобщее. Художественные миры (когда они действительно *художественные*) связаны с основными сущностями и близки к *первообразам*, являющимся источниками идей. Художественный мир «созвучен» с «объективным смыслом вселенной», с «истинным смыслом мировых и жизненных явлений»; душа художника оказывается способной «индивидуально воспринимать и воплощать <...> всеобщий существенный смысл мира и жизни» (см.: Соловьев, 1991, 401).

В дальнейшем представления о «художественных мирах» перешли в критику символистов. О «мире» произведений искусства часто писал В. Брюсов – особенно в статьях 1890-х – начала 1900-х годов. («Мировоззрения Баратынского», «О искусстве», «Истины», «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества», «А. А. Фет. Искусство или жизнь», «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» и некоторых других). В аналогичном контексте представления о «мире» произведений искусства использовались некоторыми другими писателями и критиками начала XX века, например А. Белым (см.: Белый, 1994) или В. Вересаевым (см.: Вересаев, 1991). Во второй половине XX века понятие «художественный (“внутренний”, “поэтический”) мир» широко использовали Б. Эйхенбаум, М. Бахтин, Д. Лихачев, Ю. Лотман, С. Бочаров, А. Чудаков и многие другие литературоведы и культурологи.

Художественный мир произведения следует отличать от самого художественного произведения. Произведение – явление действительности; «мир» – явление духовной реальности: он идеален и может существовать только в сознании писателя или читателя.

Изучение художественного мира не может быть сведено к выявлению «отраженных» в нем реалий мира действительного; цель исследователя художественного мира – описание его характерных особенностей и внутренней структуры. Когда мы имеем дело с художественными (внутренними) мирами произведений, оказывается несущественным противопоставление содержания и формы (вопрос об их разграничении в рамках целостного художественного мира не имеет однозначного решения). Художественный мир не может быть отнесен однозначно ни к форме, ни к содержанию, но в то же время является и тем и другим. Не случайно для критиков 1880-х годов, обращавшихся к исследованию «художественных миров», – В. Соловьева, К. Леонтьева, В. Розанова, А. Волынского, Н. Страхова, – противопоставление формы и содержания было неактуальным.

В художественном мире любого произведения можно выделить два начала, характеризующих использованный писателем материал: действительность и культура. В художественном произведении они тесно взаимодействуют, однако конкретное соотношение между ними может быть различным: в одних художественных мирах преобладает «действительность», в других – «культура».

В представлении абсолютного большинства русских художников конца XIX века культура вовсе не противопоставлялась действительности: речь

шла только о выборе аспекта изображения и о принципах отбора материала, с помощью которого создавался художественный мир литературных произведений.

Одной из существенных особенностей художественных миров, созданных русской литературой 1880-х – начала 1890-х годов, было обращение к культуре, выразившееся как в тематике и проблематике, так и в стиле произведений, а также в структуре их художественных миров. Начало процесса «культурологизации» литературы можно обнаружить в русской литературе середины XIX века. В произведениях Л. Толстого, Н. Лескова, Д. Мамина-Сибиряка, Г. Успенского и многих других писателей культура выступала в качестве начала, связующего персонажей и выражающего духовное состояние общества.

«Есть литература литературы – когда предмет литературы не есть сама жизнь, а литература жизни и литература литературы, 999/1000 всего пишущегося. <...> Есть поэзия поэзии, и в музыке, и в живописи, и в ваянии, и в письме – когда предмет поэзии не есть жизнь, а прежняя поэзия, 999/1000 всего творящегося. Есть наука науки – когда предмет не есть жизнь, а прежние положения науки – Линней, Кювье, Дарвин. <...> Есть философия философии, когда предмет не мысль, а системы. Первое легко и безгранично, второе трудно и редко» (Толстой, 1992, XLVIII, 112–113; запись в Дневнике 26 ноября 1871 года).

«Литература литературы», «поэзия поэзии», «музыка музыки», «живопись живописи» и т. д. (в отличие от «просто» литературы, «литературы жизни»: поэзии, музыки, живописи), упоминаемые Л. Толстым, – это характеристики того начала художественного мира, которое нами было названо *культурой*.

Произведения многих писателей 1880-х годов насыщены скрытыми и явными литературными цитатами, сопоставлениями с персонажами из мифологии и фольклора, а также из известных произведений мировой литературы (чаще всего – произведений В. Шекспира, И. Гете, А. Пушкина, Ф. Достоевского).

Признаками преобладания «культуры» в художественном мире произведения являются:

1) усиление интереса к проблемам развития культуры вообще, а особенно – к национальной русской культуре и к ее истории (в том числе через обращение к идеям, высказанным славянофильской критикой);

2) национальная локализация художественных миров, выразившаяся в появлении в художественных произведениях целостных образов различных национальных культур;

3) переход от описания предметного мира к преимущественному воссозданию мира духовной культуры, символизация художественных предметов, преобладание форм, которые воспринимаются современниками как условные, использование культурных символов, «бродячих» («мировых») образов и сюжетов, осознанных в данной культуре и обладающих в представлении читателя культурным ореолом;

4) культурная «многослойность» внутренних миров литературных произведений, обусловившая появление многочисленных цитат, реминисценций, литературных стилизаций, образов, заимствованных из культуры прошлого.

Культурологичность – это характеристика, которую следует относить не столько к конкретному литературному произведению (применительно

к произведению следует говорить о литературных «цитатах», инновациях художественных образов, литературных реминисценциях, стилизациях и т. п.), сколько к внутреннему миру произведения или к художественному миру писателя.

Попытаемся продемонстрировать эти особенности на примере творчества Д. Н. Мамина-Сибиряка. В центре нашего внимания будет актуальная для русской культуры конца XIX века *проблема соотношения* во внутреннем мире литературных произведений *мира культуры* и *мира действительности*.

Д. Н. Мамин-Сибиряк одним из первых включил в свои произведения в качестве художественной реальности мир рабочих, бурлаков, мастеровых, промышленников и купцов Урала и Западной Сибири. Обращение к этому миру было не обычным выбором нового предмета художественного изображения. Сам мир Урала в силу своей культурной разнородности (на Урале всегда проживало множество народов, находившихся на разных историко-культурных стадиях развития) был чрезвычайно своеобразен. Так, в произведениях Д. Мамина-Сибиряка используются фольклорные произведения (или их стилизации) тюркских народов, населяющих Россию («Легенды», «Баймаган», «Слезы царицы», «Лебедь Хантыгая», «Майя»).

Рассмотрим указанную особенность на примере очерков Д. Мамина-Сибиряка «Бойцы» (или, как называл их сам автор, «Очерки весеннего сплава по реке Чусовой»). Писатель работал над очерками довольно долго, и их анализ может показать, как менялся его подход к изображаемой жизни.

Цикл очерков «Бойцы» был опубликован в 1883 году. В дальнейшем очерки были включены писателем в состав «Уральских рассказов».

Само слово «бойцы», давшее название очеркам, обозначало стоявшие по берегам Чусовой высокие и массивные скалы, которые были основной угрозой для плывших по реке барок.

«Бойцы» были написаны в форме путевых очерков – жанра, весьма часто встречавшегося в русской литературе 1870-х годов. Жанр путевых очерков неоднократно использовался писателями-народниками; к нему обратился и В. Короленко, описывая свои странствия по Ветлуге и Керженцу. Путевые очерки позволяли воссоздать широкую панораму современной жизни и выразить авторское отношение к той сфере действительности, которая оказалась в центре внимания автора.

Путевые очерки генетически были связаны с древнерусским жанром хождения («хожения»), который обычно являлся не просто описанием какого-либо путешествия, а воспроизведением процесса нравственного, духовного обновления автора-путешественника в процессе странствия.

Можно указать и на другой литературный источник (точнее, «литературный фон») «Уральских рассказов» Д. Мамина-Сибиряка – тургеневские «Записки охотника» – цикл, оказавший огромное воздействие на русскую литературу второй половины XIX века. Собственно говоря, Д. Мамин-Сибиряк в своих рассказах попытался воссоздать целостный мир Урала, подобно тому как И. Тургенев воссоздал в «Записках охотника» мир средней части России (Модификации художественных форм..., 1989, 5–21).

По ряду признаков «Бойцы» – это даже не цикл очерков, объединенных общей темой, указанной в подзаголовке (весенний сплав по реке Чусовой), проблемой или кругом действующих лиц, а написанная в очерковом стиле повесть, обладающая сквозным сюжетом, имеющим начало –

зачин (ожидание сплава на пристани Каменке), кульминацию (прохождение двух последних, самых опасных «бойцов» – Молокова и Разбойника) и заключение – эпилог (прибытие в Пермь и изложение заключительного разговора с Савоськой), а также едиными для всего произведения образами автора и главного героя (сплавщика Савоськи). Все восемнадцать разделов, из которых состоят «Бойцы», являются не столько самостоятельными очерками, сколько отдельными главами цельного произведения.

В отличие от писателей-народников, показывавших преимущественно жизнь крестьян, Д. Мамин-Сибиряк описал жизнь рабочих – сплавщиков и бурлаков (для литературы конца XIX века было вообще характерно стремление максимально расширять сферу художественного изображения и показывать сферы деятельности, которые ранее не затрагивались литературой). Использованный автором очерковый стиль допускал введение в повествование большого количества персонажей (их число не ограничивалось строгими сюжетными рамками); позволял также в свободной форме излагать первоначальные впечатления от увиденного, включать в произведение и рассказы разных людей, услышанные во время путешествия, и собственные размышления обобщающего характера.

Очерковый стиль, весьма часто использовавшийся в русской литературе 1880-х годов, допускал включение в текст произведения точных фактов, экономических выкладок, цифр, цитат из подлинных документов. Все это создавало у читателя иллюзию достоверности всего того, что описывалось в произведении и формировало у него отношение к воссозданному в очерках миру как к реальной действительности.

Сохранившиеся материалы свидетельствуют о том, что Д. Мамин-Сибиряк довольно долго обдумывал замысел описать весенний сплав по реке Чусовой. Первоначальные наброски очерков относятся к середине 1870-х годов. Описание сплава должно было быть включено в виде отдельной главы («Сплав») в набросок одного из ранних (1879) вариантов романа «Приваловские миллионы». Черновой план этого наброска позволяет уточнить первоначальный замысел писателя. Приведем фрагмент из этого чернового плана:

... Вот эта знаменитая пристань (речь идет о Каменке. – Б. К.), с которой народ отправляет свое богатство и остается голодать, вот изнанка Ирбитской ярмарки, ее подкладка, вот источник богатств Архарова, благодетеля.

Толпы бурлаков – перекатная голь, захудалые, обросшие, грязные, голые, беднее самой бедности: вогулы, остяки, черемисы, татары, вотяки... Наступает день (1 мая) Еремея Запругальника, и это море крестьянское заволновалось, им сняты горы, леса, нивы... Голod, нищета, дети, жены...

Обед бурлаков: заплесненный, черствый, как камень, хлеб опускается в бурак и приправляется горячей молитвой... Пьют воду из бурака, а хлеб вытаскивают лучинками.

Пьянство этой голи напомнило Прив[алову] Ирбитскую ярмарку. Только там от избытка, здесь от горя...

А эти песни – это поминки по живом, отпевание самих себя на родной кормилице-реке, и Привалов плакал, как ребенок, от этих картин – перед его глазами происходил страшный акт борьбы за существование.

Какие лица б[ыли] у бурлаков.

В чем они б[ыли] одеты.

Вот фундамент богатств Ляховского, Архарова и других.

Это была капля воды с инфузориями под микроскопом при действии на нее сильным реактивом (Мамин-Сибиряк, 1958, IV, 552–553; в дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы).

Как можно понять из приведенной выше цитаты, в варианте текста, написанном в 1879 году, писателю было важно показать контраст между нищетой народа (бурлаков, сплавщиков) и жизнью хозяев, между огромными богатствами, которые производились на Урале, и тем бедственным положением, в котором оказались его основные обитатели – рабочие, ремесленники, крестьяне.

Каким же предстает этот замысел в окончательном виде в очерках «Бойцы».

Обычно при анализе очерков «Бойцы» указывается на изображение в них картин социальной несправедливости, угнетения народа – с одной стороны, а также творческой силы народного труда – с другой. Характерно в этом плане высказывание И. А. Дергачева: «... Трезво видя и изображая всю глубину социальной несправедливости, писатель снова и снова славит труд – великую созидающую силу, дающую человеку сознание своей нужности на земле» (Дергачев, 1981, 137). И социальная несправедливость, и великая созидательная сила действительно присутствуют в очерках, но этим не исчерпывается их содержание.

Начинаются очерки с описания «величайшего торжества и апофеоза» великой силы уральской весны:

... Едва ли где-нибудь весна так хороша, как на далеком глухом севере <...>. С ясного голубого неба льются потоки животворящего света, земля торопливо выгоняет первую зелень, бледные северные цветочки смело пробиваются через тонкий слой тающего снега, – одним словом, в природе творится великая тайна обновления, и кажется, самый воздух цветет и любовно дышит переполняющими его силами (IV, 5).

В дальнейшем, по ходу повествования, автор неоднократно будет обращаться к описанию прекрасных пейзажей Уральских гор и уральской реки Чусовой, красоты сел, расположенных по берегам реки.

Пейзаж Чусовой дополняется упоминанием о четырех тысячах собравшихся здесь бурлаков, облепивших все вокруг «как живой муравейник», и о «бесшабашной бурлацкой «Дубинушке», «широкой волной» катящейся над всей этой картиной. Тесный, грязный мир пристани оказывается полной противоположностью прекрасному миру природы. Мир окружающей людей природы противопоставлен грязи и вонючей казенной конторы, вокруг которой с ожиданием и надеждой стоит рабочий и крестьянский люд.

Пейзаж Чусовой будет неоднократно возникать на страницах очерков, и каждый раз он связывается (сопоставляется или противопоставляется) с деятельностью людей. Интересное наблюдение над одной из функций пейзажа в очерках было сделано И. Дергачевым: «В “Бойцах”, нарисовав берег Чусовой, он [Д. Мамин-Сибиряк] смело устанавливает связь между характером природы и формами культуры» (И. Дергачев даже указывал, что Д. Мамин-Сибиряк приблизился к представлению о ноосфере, которое в дальнейшем разрабатывал академик В. Вернадский) (см.: Модификации художественных форм..., 1989, 46; 54–55). Думается, отмеченная

связь между природой и культурой является одной из важнейших особенностей очерков, проявившейся при описании как пейзажей, так и характеров людей.

Среди персонажей, описанных автором, – приказчик на пристани Осип Иваныч и один из лучших чувовских сплавщиков Савоська, выступающий в качестве главного героя повествования. Осип Иваныч и Савоська представляют собой два разных, в полном смысле слова национальных типа русских: ленивого и доброго, бесхарактерного чиновника, разносящего «в щепы совершенно невинных людей» и «без пути» снисходящего к плутам и мошенникам, от работы которого «выходило довольно мало толку», и «золотого» мужика, который все время пьет из-за того, что на его душе «каменная гора лежит» (в дальнейшем оба этих персонажа оказываются главными собеседниками автора, их мнения служат основой для авторских умозаключений, а иногда и рассматриваются как полная истина) (см.: IV, 8–9).

На небольшой чувовской пристани, где раскинулось всего только «полтора бревенчатых изб», кажется, представлен весь уральский народ: и бурлаки, и заводские мастеровые, и приказчики, и крестьяне.

Вот как изображается заполнившая Каменку толпа: «... Звуки гармоники и треньканье балалаек перемешивались с пьяным говором, топотом отчаянной пляски и дикой пьяной песней, в которой ничего не разберешь». Подробно описывается и «совершенно особенный тип» каменных бурлаков, чей костюм «состоит из одних заплат» (хотя и заплаты они умеют «надеть» на себя, а тем более – красную рубаху!), «кромешное, беспросыпное пьянство» которых сочетается с умением великолепно работать во время «праздников праздника» – весеннего сплава по Чусовой (см.: Там же, 10–12).

Другая часть народа, собравшегося на пристани, представляет «уголок крестьянского мира», людей деревни – крестьян. В их взглядах «можно прочесть одну мысль – мысль о земле, которая в такую горячую вешнюю пору сиротеет где-нибудь за тысячу верст». У них свои интересы, свои мысли, свои предводители, которые эти мысли высказывают.

Но вот что интересно: нищета, скудость пищи и ветхость одежды, которые акцентировались в цитировавшемся выше плане 1879 года, уже не так заметны в более позднем описании – гораздо больше внимания уделяется изображению индивидуальных характеров собравшихся на пристани людей (дяди Силантия, молодого парня Митрия), рассказу о трудностях крестьянской жизни. Помимо совершенно верных и точных размышлений о жизни, их слова содержат глубокую веру, которая поддерживает их в самые трудные моменты жизни:

Чем же бурлаки питаются, когда бредут домой с разбитой барки?

– А Бог?.. Последнее было сказано с такой глубокой верой, что не требовало дальнейших пояснений. Я долго смотрел на убежденное, спокойное выражение облупившегося под солнцем лица Силантия <...> ...от этого лица веяло такой несокрушимой силой, перед которой все препятствия должны отступить (IV, 19).

Пожалуй, наиболее мрачным оказывается описание толпы «странных, молчаливых людей» – инородцев: башкир, пермяков, вогулов, татар, зырян. Автор подчеркивает их бедность («Русская бедность и нищета казались богатством по сравнению с этой степной голытьбой...»), покорность и апатию. У русского бурлака есть «что-то вроде надежды», «сознание борь-

бы за свое существование», у инородцев же – «мертвая апатия» и «полнейшая беспомощность»: «Для этих людей не было будущего; они жили сегодняшним днем, чтобы медленно умереть завтра или послезавтра».

Интересно отметить, что не только бедность инородцев явилась причиной такого пессимистического отношения к ним автора, но и то, что эти люди оказались для него закрыты, непонятны («При помощи трех слов <...> ... трудно было разговаривать с незнакомыми людьми, а пермяки и этого не знали»). Автор испытывает «мертвящую тоску» не только от вида нужды инородцев, но и от размышлений о судьбе их культуры: они являют собой «живую иллюстрацию железного закона вымирания слабейших цивилизаций под напором и давлением сильнейших», «ведь под каждым благодеянием цивилизации таятся тысячи и миллионы безвременно погибших в непосильной борьбе существований» (Там же, 21).

Художественный мир произведения Д. Мамина-Сибиряка оказывается не столько миром «действительности», сколько миром «культуры» (в том смысле, в каком культура также оказывается частью действительности).

Рассуждения писателя о судьбе цивилизации и о законах исторического развития, как можно предположить, связаны с его подходом к изображению действительности, сформировавшимся в 1880-е годы. (по крайней мере, в плане, составленном в 1879 году, речь шла о бедности людей, а не о состоянии их культуры).

То, что размышления писателя о судьбе культуры не случайны, может подтвердить и дальнейший анализ текста произведения. Здесь следует также вспомнить представления автора о «кровных чертах» славянской натуры, многочисленные его наблюдения над особенностями психологии и поведения крестьян, бурлаков и сплавщиков.

Конечно, в «Бойцах» есть и рассуждения на экономические темы (например, о перспективах экономической эксплуатации реки Чусовой), многочисленные технические подробности организации сплава и принципов движения барок (при подготовке очерков Д. Мамин-Сибиряк использовал сведения, полученные из журнальной статьи «Сплав на реке Чусовой» – см.: Русская речь, 1880), жизненные истории сплавщиков, однако вся эта информация выступает не сама по себе, а в качестве части характеристики разных персонажей, высказывающих свои мнения. Сам автор так определяет свою задачу: «...разобраться <...> в хаосе впечатлений... <...> ...согласовать отдельные житейские штрихи, чтобы получить в результате необходимое целостное представление».

Значительное место в очерках занимают географические и исторические сведения: о геологической истории Урала и реки Чусовой; о походе в Сибирь Ермака; об освоении русскими здешней территории и их борьбе с аборигенами; об основании Строгановыми Чусовского городка и Каменки. Исторические факты сопровождаются комментариями автора, содержащими его размышления о причинах происшедших событий («Истинными завоевателями и колонизаторами всей сибирской уkraine были не Строгановы, не Ермак и сменившие его царские воеводы, а московская волоки-та, воеводы, подьячие, земские старосты, тяжелые подати и разбойные люди, которые заставляли “брести врознь” целые волости»). Заметную роль в очерках играют и исторические документы (например, о деле крестьянина Якова Солнышкина и раскольничьих старцев и о доноскике Дорофее Веселкове).

Анализ очерков Д. Мамина-Сибиряка «Бойцы» показывает, что содержание произведения не исчерпывалось описанием трудностей жизни народа и критикой «буржуазной действительности». Огромную роль играло изображение народных экономических, правовых, религиозных, этических и эстетических представлений, народного искусства. Все эти разные составляющие (труд, быт, религия, искусство и пр.) могут быть объединены только словом – «культура» (в данном случае – *народная культура*).

Большое значение имело не только изображение трудностей, испытываемых людьми во время сплава, но и эстетическая сторона их работы. Автор подробно показал не только повседневный быт людей, но и совершаемые ими обряды (освящение каравана, молитвы бурлаков). Народная молитва, описанная в очерках, выступает в качестве одной из важнейших характеристик духовного мира описываемых людей:

Такая молитва еще увеличивает торжественность критического момента, но она является самым естественным проявлением того напряженного состояния духа, который переживает невольно каждый. Хорошо делается на душе, когда смотришь на эту картину молящегося народа; и молитва, и труд, и недавняя опасность – все сливается в один стройный аккорд (IV, 66).

Но для автора важны не только письменные документы и официальные исторические свидетельства, но и устная история, рассказанная самим народом (как известно, Д. Мамин-Сибиряк интересовался уральским фольклором и выступал как его собиратель). Описание «бойцов» сопровождается изложением связанных с этими камнями действительных происшествий и фольклорных преданий. К этому можно добавить и многочисленные реальные рассказы сплавщиков об их жизни и рассказанные ими предания (например, о чусовских «сиренах» и др.), услышанные автором послловицы и поговорки (например, «Который Бог вымочил, тот и высушил») (см.: Китайник, 1955, 59, 63, 140–143; Модификации художественных форм..., 1989, 82).

Особое место занимает в «Бойцах» изложенная автором легенда о преподобном Трифоне Вятском (она цитируется писателем по известной ему книге «Великопермская и Пермская епархии»). Легенда эта связана с одним из красивейших на Чусовой мест – расположенными на берегу реки Нижними и Верхними Чусовскими городками и селом Монастырек, на месте которого раньше находился Успенский мужской монастырь, – после которого дальнейшее плавание барки больших трудностей уже не представляет. Легенда о преподобном Трифоне, по сути дела, завершает рассказ о сплаве по реке Чусовой.

Думается, что данная легенда была приведена здесь не только потому, что она подсказана автору окружающей местностью. Преподобный Трифон был миссионером, последователем Стефана Великопермского – он проповедовал среди язычников на Урале и считался одним из главных святых – покровителей Пермской земли. Его чудесное спасение (от огня, воды, оков, гнева жителей села и всесильных Строгановых) соотносится с избавлением сплавщиков от главных подстерегавших их опасностей – дальнейший путь по Чусовой и Каме уже не связан с постоянным риском (Господь, «сохраняющий пришельцы», уберег и их жизни).

Все эти источники представляют историю устную, данную в фольклорном варианте. То, что автор услышал от сплавщиков, становится также

важнейшей характеристикой создаваемой в очерках картины духовного мира русского народа. Дополнением к словесной характеристике персонажей иногда служат и упоминания о народных песнях, которые они поют. Во всех этих случаях песня является выражением сложной, неоднозначной (иногда амбивалентной) системы народных этических и эстетических ценностей. Таковы, например, два описания исполнения бурлацкой «Дубинушки» (в самом начале очерков и почти в самом конце) или упоминание об естественно выливавшейся «из мужицкой души» проголосной разбойничьей песне, которую поет пьяный Савоська перед тем, как исповедуется автору в совершенном им преступлении, «хватающей за душу переживаниями, как та река, по которой ... еще недавно плыли с Савоськой».

Большую роль в произведении играет не только изображение трудностей, испытываемых людьми во время сплава, но и описание эстетической стороны их работы. Автор подробно показывает не только повседневный быт людей, но и совершаемые ими обряды: освящение каравана, молитвы бурлаков до и после «бойцов». Народная молитва выступает в качестве одной из важнейших характеристик людей:

Такая молитва еще увеличивает торжественность критического момента, но она является самым естественным проявлением того напряженного состояния духа, который переживает невольно каждый. Хорошо делается на душе, когда смотришь на эту картину молящегося народа; и молитва, и труд, и недавняя опасность – все сливается в один стройный аккорд.

Поэтичны описания реки Чусовой, пейзажей ее берегов (в конце очерков автор высказывает сожаление, что до сих пор «в среде русских художников не нашлось ни одного, кто в красках передал бы все, что творится на Чусовой каждую весну»). Поэтизируется и героизируется также труд сплавщиков, которые показаны в такие моменты, когда лучше всего проявляются их деловые качества (например, описание творческой, «с широким воображением, с чутким отзывчивым умом, с поэтической складкой души» натуры Савоськи).

Идеализация труда сплавщиков, естественно, не препятствует появлению в произведении критических мотивов при описании этих личностей (пьянство, жестокое обращение с оказавшимися на барках женщинами и т. д.), но это служит лишь дополнением к их основным характеристикам.

Очерки «Бойцы» завершаются описанием пункта назначения каравана – Перми, «самого глухого губернского городка». Здесь бурлаки получают окончательный расчет, здесь же они и пропивают свой заработок. Черный рынок в Перми («обетованное место, настоящий бурлацкий рай») оказывается чем-то похож на пристань Каменку, с описания которой начинались очерки.

Однако настоящим концом очерков является не просто изображение города, являвшегося целью путешествия, а рассказанная Савоськой история о совершенном им в прошлом убийстве. Этот рассказ – вместе с сообщением о том, что он явился в суд с повинной и получил от присяжных, как он и опасался, оправдательный приговор, – завершает психологическую характеристику персонажа. Кроме того, эпизод этот имеет большое значение для понимания системы народных этических ценностей – одной из важнейших характеристик народной культуры. Согласно народным эти-

ческим представлениям, человек, причинивший страдания любому другому человеку, может искупить свой грех только своими собственными страданиями (потому-то Савоська и опасается, что его могут оправдать в суде!). Все это позволяет читателю рассматривать образ Савоськи в одном ряду с образами некоторых других персонажей русской литературы – «кающихся грешников» Н. Некрасова (Влас, Кудеяр), Ф. Достоевского (купец Скотобойников в романе «Подросток», Маркел в романе «Братья Карамазовы»), Н. Лескова (Левша, «очарованный странник» Иван Флягин).

Итак, как уже отмечалось, огромную роль в очерках играет изображение народной психологии, народных экономических, правовых, религиозных, этических и эстетических представлений, народного искусства. Все эти разные составляющие (труд, быт, религия, сознание, искусство и др.) могут быть объединены одним понятием – *народная культура*. По сути дела, в своих очерках писатель изображает не столько жизнь (быт) народа, сколько его культуру, точнее сказать, материальную культуру, порожденную специфическими условиями жизни на Урале.

Противостояние действительности и культуры не является чем-то фатальным, непреодолимым (культура – тоже часть действительности) – это скорее разграничение не предметов изображения, а принципов, по которым строятся художественные миры произведений.

Можно предположить, что изменение акцентов, отмеченное нами при сопоставлении наброска плана 1879 года и очерков, опубликованных в 1885 году, не случайно: оно связано с общим уменьшением интереса к проблемам политики и актуализацией проблем, связанных с культурой, происшедшими в России в восьмидесятые годы. Аналогичные наблюдения могут быть сделаны и применительно к другим писателям, работавшим в рассматриваемый период, – например, к Г. И. Успенскому, также писавшему в жанре очерка, который в своих произведениях 1880-х годов стал изображать не столько крестьянский быт, сколько крестьянскую духовную культуру. От преимущественного изображения быта и коллективного сознания описываемой народной среды он переходил к воспроизведению целостного мира народной культуры и жизни в ней русского человека. Проблема соотношения жизни и искусства была для Г. Успенского чрезвычайно важной и иногда становилась темой его произведений, определяя структуру их внутреннего мира.

Историческое развитие искусства предполагает неизбежное расширение используемого им пространства, возникновение новых специализированных «пространственных текстов». В русском литературном процессе 1880–1890-х годов тенденция расширения и специализации воссоздававшегося в литературных произведениях пространства также проявилась достаточно ярко.

Как правило, художественное пространство постепенно делалось все более и более локальным, дифференцированным. Писатели показывали не просто Россию и даже не всю Россию, а *всю Россию в ее многообразии*. Как правило, художественное пространство связывалось с культурой региона и с его историей (и в устном – фольклорном, и в официальном вариантах), с местным бытовым укладом, с характерами людей, проживавших на данной территории, и их психологией, то есть в форме *культурного пространства*.

Художественный мир русской литературы 1880-х годов обладал территориальной определенностью. Творчество многих писателей связано с регионами, представителями которых они себя ощущали. Так, творчество Д. Мамина-Сибиряка и С. Каронина (Н. Петропавловского) было неразрывно связано с Уралом и Западной Сибирью («Из поездки по Уралу» и «Золотоискатели»); творчество Н. Лескова – с Орлом и Киевом; В. Короленко – с Восточной Сибирью («Сибирские рассказы»; книга «Очерки и рассказы», «Ат-Даван») и Нижегородской губернией («Павловские очерки», «В пустынных местах»); Г. Успенского – преимущественно с Новгородской губернией; А. Эртеля – с Воронежем («Записки Степняка», «Волхонская барышня»); П. Засодимского (Вологодина) – с Вологодской, Пензенской и Тамбовской губерниями; Н. Наумова, Г. Мачтета, В. Михеева и Н. Астырева – с Сибирью (очерки «Паутина» Н. Наумова; «В волостных писарях» и «На таежных прогалинах» Н. Астырева; «Рассказы из сибирской жизни» Г. Мачтета; роман «Золотые россыпи» В. Михеева); С. Терпигорева (Атавы) – с Тамбовской губернией («Оскудение», «Пять глупых дев»); Ф. Нефедова – с Центральной Россией («Ионыч. Из жизни и нравов лесного края»). Эта же тенденция проявлялась и в 1890-е годы в творчестве А. Куприна, описавшего Южную Украину и Киев («Олеся», «Киевские типы»), В. Богораза (Тана), изобразившего жизнь народов Колымы («Чукотские рассказы»), Н. Телешова, показавшего жизнь крестьян-переселенцев на Урале и в Сибири (циклы «По Сибири», «На тройках», «Переселенцы», «За Урал»), Н. Гарина-Михайловского, С. Елпатьевского и К. Станюковича (выступивших также как авторы рассказов и очерков о Сибири), в очерках В. Гиляровского и В. Дорошевича, посвященных Москве, Киеву, Сахалину.

В русской литературе первой половины XIX века сложились три типа художественного пространства: Санкт-Петербург, Москва и провинция. В качестве провинции мог выступать неназванный (или названный условным именем) уездный или, реже, губернский город или усадьба. Эта традиция сохранялась довольно долго: она, например, ощущается в большинстве произведений А. Чехова и писателей, составлявших его литературное окружение. Применительно к 1880-м годам можно говорить о возникновении по крайней мере двух достаточно сложных и разветвленных текстов – «уральского» и «сибирского», а также о самостоятельных «киевском», «воронежском» и «орловском» текстах.

Последняя треть XIX века ознаменована формированием новых культурных центров России (по терминологии Н. Пиксанова, «областных культурных гнезд» – см.: Пиксанов, 1928). Такими областными культурными гнездами стали Киев, Воронеж, Одесса, Казань, Харьков, Самара, Екатеринбург, Иркутск и Пермь. Одновременно происходило как бы рассредоточение традиционного художественного пространства.

В изображении русских писателей конца века провинциальный городок становится конкретным местом, где проживают люди определенного психологического склада, придерживающиеся обычаев данной местности. Характерной особенностью организации восприятия исторических романов и повестей оказывается *воспроизведение историко-культурного ландшафта*. Историко-культурные ландшафты не существовали как самостоятельные образы, но были тесно связаны с повествованием, с характеристиками действующих лиц. В основе построения историко-культурного ланд-

шафта лежал принцип объединения (слияния, диффузии) двух начал – природно-пейзажного и культурно-исторического. Однако «природное» и «культурное» начала взаимодействовали не только в исторической прозе, но и в произведениях, описывающих современность и недавнее прошлое.

Особенность обращения литературы конца XIX века к хронотопу провинциального городка заключалась в том, что он обретал черты конкретного российского города и из «фона» изображаемых событий превращался в самостоятельный предмет художественного изображения, «эстетизировался» или, напротив, отодвигался на второй план, чтобы оттенить ту или иную ситуацию (т. е. терял качество бессобытийности, становился *событийным*).

Однако характеристика художественного мира писателя не может ограничиваться описанием разных способов его отношений с окултуренным пространством и духовной культурой. Любой художественный мир имеет определенную структуру, фактуру, связанную с определенной литературной традицией.

Одна из часто отмечаемых особенностей литературы 1880-х годов – связь с традициями *натурализма*. В качестве наиболее ярких представителей натуралистической прозы обычно называют П. Боборыкина (повести и романы «Китай-город», «Изменник», «Поумнел», «Василий Теркин»; рассказы «Безвестная» и «Труп») и Вас. Немировича-Данченко (романы «Плевна и Шипка», «Вперед!», «Цари биржи», «Исповедь женщины» и «Монах»). Натуралистическими тенденциями отмечены и некоторые произведения Д. Мамина-Сибиряка: «Уральские рассказы», романы «Приваловские миллионы» (1883), «Горное гнездо» (1884), «Золото» (1892).

Важнейшая особенность художественного мира натуралистических произведений – его *мозаичность*, *дробность*. Таково первичное восприятие любого объекта: сначала мы видим его отдельные части, случайно выхваченные зрением, и лишь затем пытаемся осмыслить предмет как целое, находящееся в определенной системе. Описание «мира» таких произведений не должно ограничиваться упоминанием о доминировании частностей над целостностью, подробностей над общей концепцией, эмоциональных состояний персонажей над пафосом, отдельных сюжетных мотивов над сюжетом, предметных деталей над образами. Художественный мир натуралистических произведений обладает особой целостностью, когда сохраняют значение и общая концепция, и частности. Картина мира в этих произведениях обладает большой «степенью разрешения», что обнаруживается в характеристиках отдельных персонажей и всего произведения в целом.

Основное время, изображаемое в романах Д. Мамина-Сибиряка («Приваловские миллионы», «Горное гнездо», «Дикое счастье», «Золото») – современность, точнее, недавнее прошлое. Через историю семей представителей разных сословий (промышленников, купцов, ремесленников) показаны своеобразный быт и культура промышленного Урала на протяжении нескольких десятилетий. «Мир недавнего прошлого» представлен и в ряде рассказов писателя («Из уральской старины», «Кормилец. Из жизни на уральских заводах», «Самородок» и др.), где традиционный уклад, господствовавший в жизни обитателей Урала, был представлен с нескольких сторон – производственной, бытовой, морально-этической и эстетической.

Другая важная характеристика «мира» литературы 1880-х годов – его *незавершенность* (речь идет не о сюжетной, а о временной незавершенности). Художественный мир произведений не имел четких хронологических границ: он представлял хронологический срез, в котором достаточно отчетливыми оказывались только ближайшие события, а прошлое выглядело смутным и неопределенным. «Случай» определял развитие лежавшей в основе сюжета фабулы; ощущение произвольности передавали завязка и развязка сюжета, ход действия (открытость финала, неопределенность судеб героев и т. п.).

Как правило, форма натуралистических произведений достаточно проста. Мы не встречаем в них ни стиливых экспериментов, ни многоуровневой организации художественного мира, ни неоднозначно интерпретируемых фрагментов (библейских притч, символов и т. п.). Их текст воспринимался однозначно или, по крайней мере, без больших разночтений. Слова персонажей и автора, как правило, не допускают разных толкований, а знание читателя почти не отличается от авторского знания. Весьма простой оказывается и структура художественного мира, который выстраивается по аналогии с миром действительным. Восприятие «мира» организовано таким образом, что максимально сближает процесс художественного познания и процесс восприятия мира действительности. Как правило, большое место занимает частная жизнь. Из этого не следует, что общественная жизнь игнорируется – она воспроизводится через бытовые отношения.

Писатели 1880-х годов изображали не столько сами предметы, сколько процесс их восприятия кем-либо из героев. Такой принцип можно считать общей особенностью натуралистического типа организации художественного мира.

Изображение *восприятия действительности* было характерно и для произведений Д. Мамина-Сибиряка. В романе «Приваловские миллионы» дом Бахаревых увиден глазами Сергея Привалова. В сознании героя одновременно совмещаются два разных типа восприятия – актуальное (сегодняшнее) и сохранившееся с детства:

Все было ему здесь знакомо до мельчайшей подробности и точно освящено детскими воспоминаниями. Полянявшие дорогие ковры на полу, резная старинная мебель красного дерева, бронзовые люстры и канделябры, малахитовые вазы и мраморные столики по углам, старинные столовые часы из матового серебра, плохие картины в дорогих рамах, цветы на окнах и лампадки перед образами старинного письма – все это уносило его во времена детства ... (II, 13–14).

Таким же образом построено описание дома Малыгина в романе «Хлеб», данное через восприятие Михея Зотыча Колобова, и т. п.

В художественном мире натуралистических произведений максимально возрастает значение каждого персонажа, каждой предметной детали. Дело не только в степени их подробности или в объеме текста, посвященного описанию внешности людей, обстановки помещений и т. п., но и в отношении к этим объектам автора и читателя, в сознании которых «ценность» всех предметов, попавших в поле их зрения, оказывается довольно высока. Персонажи, населяющие мир произведения, и присутствующие в нем предметы помещаются между автором и читателем. В сознании читателя мир произведения предстает вне оценок автора; он проясняется через

переданные писателем «подробности», созданные им «предметы». В то же время каждая из этих деталей несет на себе явный отпечаток точки зрения автора (собственно говоря, «предметы» и служат основным средством выражения авторской позиции).

Особую роль в произведениях Д. Мамина-Сибиряка играет *зрительный канал восприятия*. Образы большинства персонажей сопровождаются подробными портретными характеристиками (которые нередко повторяются в разных вариантах на протяжении нескольких глав), включающих перечисление этапов жизни, указания на возраст и национальную принадлежность, описания лица и выражения глаз, прически и особенностей фигуры, фасона и цвета одежды, диалектных (или исторических) черт речи и т. п. Таково, например, изображение Марьи Бахаревой в романе «Приваловские миллионы» («Марья Степановна была в том неопределенном возрасте, когда <...>. Для своих пятидесяти пяти лет она сохранилась поразительно, и, глядя на ее румяное свежее лицо <...>. Одета она была в шелковый синий сарафан старого покрою <...>. В этом костюме Марья Степановна была типом старинной русской красавицы...») (II, 23) или старика Колобова, которое дается с точки зрения мужиков (роман «Хлеб»).

«Дробность» структуры художественного мира натуралистических произведений проявляется и в особенностях построения их фабулы. Развертывание художественного мира в сознании читателя связано с сюжетом литературного произведения, реализующимся через его фабулу. Фабулы натуралистических повестей и романов (для рассказов и очерков, а также для лирических произведений эта особенность, естественно, не была характерна) конца XIX века отличались динамичностью, усложненностью и разветвленностью. В действии участвовало множество персонажей (иногда несколько десятков), связанных между собою весьма запутанными отношениями. Следует отметить, что сложность художественного мира произведений была сложностью именно описываемого мира, т. е. самого объекта изображения, воплощенного в фабуле произведения (а не сложностью его художественного воплощения или художественного языка, использованного в произведении).

Так, в романе Д. Мамина-Сибиряка «Хлеб» показано, как переплетаются личная судьба человека и дело, с которым он связан. Ситуация в семье главного героя – Галактиона Колобова (запутанные отношения его с женой Серафимой, ее сестрой Харитиной и Устинькой) сопоставляется с неоднозначной ситуацией в деловой жизни Галактиона (отношения с отцом, Карлом Штоффом, Стабровским, юрисконсультom Мышниковым и другими персонажами). В то же время автор не навязывает читателю однозначных оценок и стремится к наиболее простому, понятному (хотя несколько отстраненному по манере) изложению событий. Причины происходящих событий и их следствия становятся ясны читателю из самих событий и фактов.

Художественный мир русской литературы 1880-х годов отличается *неоднородностью*. Речь идет не о простой перемене места действия (что было для литературы XIX века обычным явлением) и не о смене ландшафтов, а о взаимодействии нескольких самостоятельных «миров», каждый из которых оказывался связанным с системой определенных представлений о культуре или с принципами ее видения, т. е. с определенным духовным срезом, локальным вариантом культуры.

Возникновение в русской литературе конца XIX века представлений о «мире культуры» и попытки осмыслить сущность мира через его культуру, стремление поставить в центр проблематики произведений *взаимодействие мира и человека* (вместо традиционного для литературы предшествовавшего периода противостояния героя и действительности, среды) – все эти тенденции можно рассматривать как признаки начинающегося эстетического «сдвига», перехода к художественной системе XX века.

Н. Лейтес в работе «Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX в: мировидение и поэтика» убедительно показала, что в XX веке в литературу как «неотъемлемый компонент художественной структуры» вошел «образ состояния мира». Этот образ осмысливался в «философско-нравственном» или «философско-историческом» ключе и был не менее важен для «внутреннего единства произведения», чем субъективное авторское начало» (Лейтес, 1992, 14–15). «Образ состояния мира», указывала Н. Лейтес, существенно изменил художественную структуру произведений и привел к появлению двух художественных планов, в которых конкретно-историческое время сочетается с временем «вечным» (точнее, «надвременным»).

«Мир культуры», увиденный нами в русской литературе 1880-х годов, и связанные с ним образы литературных произведений можно рассматривать в качестве характеристики состояния мира. Появление «образа состояния мира» связано с изменением структуры текстов произведений, в которых несколько сокращалась сфера индивидуальных характеристик персонажей и, наоборот, возрастала роль общих свойств «мира». Актуализация интереса к «общим свойствам» обычно происходит в периоды коренных духовных изменений (в качестве такого периода и следует рассматривать 1880-е годы.).

Начало этого процесса свойственно русской литературе второй половины XIX века. Ощущение состояния мира передано в романах Л. Толстого и Ф. Достоевского, в интерпретациях их произведений В. Соловьевым, Н. Страховым, В. Розановым, в произведениях Н. Лескова, Г. Успенского, Д. Мамина-Сибиряка, в которых «культура» выступала в качестве начала, связующего персонажей и выражающего духовное состояние общества.

Белый А. [Бугаев Б. Н.] Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Сугай. М., 1994. (Мыслители XX века).

Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985.

Вересаев В. В. Живая жизнь: О Достоевском и Л. Толстом: Аполлон и Дионис (о Ницше). М., 1991.

Дергачев И. А. Д. Н. Мамин-Сибиряк. Личность. Творчество: Критико-биографический очерк. 2-е изд., доп. Свердловск, 1981.

Китайник М. Г. Д. Н. Мамин-Сибиряк и народное творчество. Свердловск, 1955.

Лейтес Н. С. Конечное и бесконечное. Размышления о литературе XX века: мировидение и поэтика: Учебное пособие по спецкурсу / Перм. ун-т, Пермь, 1992.

Мамин-Сибиряк Д. Н. Собр. соч.: В 10 т. / Под общ. ред. А. И. Груздева. М., 1958.

Модификации художественных форм в литературном процессе: Д. Н. Мамин-Сибиряк – художник: Сб. науч. тр. Свердловск, 1989.

Пиксанов И. К. Областные культурные гнезда: Историко-краеведческий семинар. М.; Л., 1928.

Русская речь. 1880. Сент.

Соловьев Вл. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. (История эстетики в памятниках и документах).

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1992.